

Contribuições interpretativas na obra *Clarinete Vadiando* de Antônio Paulo

COMUNICAÇÃO

Eduardo Gonçalves dos Santos
(FAMES/UFBA) - *educlarinetista@hotmail.com*

Samanta Adriele Neiva dos Santos
(UFBA) - *samantaadriele@ig.com.br*

Resumo: O presente artigo inicialmente discorrerá sobre Antônio Paulo, músico capixaba que deixou grande contribuição no que se refere ao choro produzido no Estado do Espírito Santo num período situado entre as décadas de 30 e 80 do século passado. Em seguida, também abordará a análise das interpretações de dois clarinetistas, profissionais do choro, concebidas para a valsa *Clarinete Vadiando*, do compositor supracitado, com o intuito de apontar algumas das alterações rítmico-melódicas utilizadas por eles em suas performances.

Palavras-chave: Antônio Paulo. Espírito Santo. Valsa *Clarinete Vadiando*. Análise de gravações.

Title of the Paper in English: Interpretive contributions to the work *Clarinete Vadiando* by Antônio Paulo

Abstract: This article will discuss initially Antonio Paulo, capixaba musician who has left great contribution with regard to choro produced in the state of Espírito Santo in a period between the 30s and 80s of last century. Then also address the analysis of the two interpretations clarinetists, professional of choro, designed for waltz *Clarinete Vadiando* of the aforementioned composer, in order to point out some of the rhythmic-melodic changes used by them in their performances.

Keywords: Antônio Paulo. Espírito Santo. Waltz *Clarinete Vadiando*. Recordings analysis.

1. Introdução

Compositor capixaba, Antônio Paulo nasceu em Iguape, município de Guarapari, no Estado do Espírito Santo em 09 de março de 1910. Seu interesse pela música surgiu quando ainda garoto, começando a aprender, por conta própria, cavaquinho e violão. Mais tarde teve seu primeiro contato com um instrumento de sopro, uma flauta de bambu (pífano) que ele próprio construía. Posteriormente, mudou-se para a capital, Vitória, onde aprendeu a tocar instrumentos como o bandolim e o contrabaixo, ao mesmo tempo em que também passou a estudar outros instrumentos de sopro, como a flauta transversal e o clarinete (SILVA, 1979).

Em 1933 ingressou na Banda da Polícia Militar do Espírito Santo tocando clarinete. Lá, passou por diversos instrumentos como requinta, saxofones alto, tenor e barítono, além de exercer as funções de arranjador, copista e eventualmente dirigir o grupo em algumas apresentações. Sua atuação como compositor começou concomitantemente à sua carreira de músico na Banda da PM. Como não tinha muitas oportunidades para tocar suas composições para um grande público, então, como um bom chorão, aproveitava as reuniões

com seus amigos nas gafeiras dos antigos “clubes de dança”¹, como o Estacruel, localizado na Vila Rubim/Vitória e também no Gururus, para tocar seus próprios chorinhos. Ao mesmo tempo em que atuava na Banda de Música da Polícia Militar, também integrava orquestras e grupos que animavam os bailes dos principais clubes e casas noturnas da Grande Vitória em meados da década de 1930, época essa que, como afirma Antônio Paulo, foi uma das melhores para o instrumentista capixaba (PAULO *apud* SILVA, 1979).

Permaneceu atuante na música capixaba até o ano de 1977, quando segundo Antônio Paulo Filho, foi forçado a encerrar sua carreira de músico profissional em razão de um prognóstico médico que o impedia de tocar seu clarinete, passando assim a se dedicar ao acordeom em reuniões familiares. Anos mais tarde, este prognóstico acabou desmentido por outro médico (PAULO FILHO, 2012).

Antônio Paulo se destacou tanto por seu talento como instrumentista como por suas obras, as quais somam cerca de 80 composições, em sua maioria chorinhos, além de algumas valsas, polcas, rancheiras e frevos, segundo afirmação do próprio músico a Silva (1979). Já idoso e debilitado devido a complicações com a diabetes, acabou falecendo de uma parada cardíaca no dia 10 de março de 1990, na cidade de Serra/ES, aos 80 anos e um dia.

2. Análise das Gravações da valsa *Clarinete Vadiando*

Em princípio, é importante salientar que, apesar de suas origens europeias, a partir das últimas décadas do século XIX a valsa, além de outros gêneros musicais estrangeiros como polcas, quadrilhas, scottisch etc, [...], foi incorporada ao repertório do choro² (DINIZ, 2008, p. 30).

A análise das gravações, contidas nesse trabalho, têm o intuito de explicitar parte de uma gama de recursos interpretativos utilizadas pelos músicos do choro. A liberdade de expressão é algo imprescindível para o chorão. Para a elaboração de sua interpretação, ele poderá utilizar-se de várias espécies de ornamentação como trinados, mordentes, apogiaturas, floreios etc, ou através de frases elaboradas por ele próprio no momento da performance ou de forma pré-concebida. Essas frases improvisadas são criadas e muitas vezes vão se aperfeiçoando no decorrer da trajetória musical deste chorão (DALAROSSA, 2008, p.17 *apud* ALBINO & LIMA, 2011, p. 78).

¹ Antônio Paulo define a gafeira como “clube de dança”. Local onde a camada mais pobre da sociedade capixaba, que não tinha dinheiro para frequentar os grandes clubes, se encontrava para dançar, jogar, e se divertir (SILVA, 1979).

Alguns efeitos sonoros, conseguidos nos instrumentos ou nas vozes, também podem ocorrer na interpretação do choro. Dentre uma variedade de efeitos, um dos mais comumente encontrados e que tem suas origens vinculadas ao jazz americano é o *pitch bend*, que segundo Fabris (2005, p. 15-16), trata-se de:

“um recurso expressivo deslizando como *glissando*, mas que se diferencia deste por ser utilizado em intervalos curtos. Normalmente do jazz a sua utilização se dá ao atacar uma nota um pouco acima ou abaixo de sua afinação real e deslizar até chegar na nota verdadeira. O *pitch bend* é simbolizado com a marca (), quando este se refere a uma nota ascendente [...]”.

A métrica no choro também é um caso à parte. Assim como na música popular brasileira de modo geral, a noção de compasso está sempre presente, mas o mesmo é flexibilizado, tanto nos seus limites, quanto na sua estrutura interna que é modificada nos termos da hierarquia das pulsações (ULHOA, 2009, p.1).

Particularmente na execução do choro, podemos notar que muitas vezes o que ouvimos não é exatamente o que está codificado na partitura. Isso ocorre devido, segundo Albino e Lima (2011, p. 78), à tradição do choro que pede que o instrumentista, no ato de sua interpretação, não se prenda apenas ao que está escrito na partitura. De forma geral, a partitura no choro tem o objetivo de manter as ideias centrais do discurso musical, guiando o intérprete e fornecendo as melodias principais que deverão ser respeitadas.

Como esse trabalho não tem a intenção de comparar qualitativamente os dois clarinetistas envolvidos, decidimos não identificá-los nominalmente. Para a identificação das gravações usaremos, aleatoriamente, apenas as denominações: **Clarinetista A** e **Clarinetista B**.

Clarinetista A

Em sua interpretação dessa valsa, o clarinetista A utilizou um andamento em torno de 144 batimentos por minuto do princípio até o fim da peça. A articulação original foi mantida quase que em sua totalidade. Sua interpretação não utilizou-se praticamente de nenhuma diversificação explícita de dinâmica, mas sim, basicamente, da improvisação por meio de ornamentação com mordentes, bordaduras, apogiaturas, trinado (trilo), adição de notas etc.

Gomes (2007, p. 22), relata que um motivo melódico recorrente no choro é o motivo escalar, o qual ele diz ser, baseado em escalas ascendentes ou descendentes. Em sua

² Conforme Tinhorão, o choro surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1870, não como um gênero musical, mas sim como uma forma com que os músicos populares tocavam as polcas, dança de origem europeia muito difundida pelo Brasil desde 1844 (TINHORÃO, s/d, p. 103).

interpretação, o clarinetista A utilizou na anacruse inicial, o acréscimo de notas à melodia através de um motivo escalar ascendente que vai do dó até o lá (Ex. 2).



Ex. 1 – Anacruse inicial – original



Ex. 2 – Anacruse inicial – execução clarinetista A

Esta forma de ornamento por acréscimo com motivos escalares, se repete nas anacruses dos compassos 41 e 48 (anacruse para repetição da seção B).

Em outros pontos, o clarinetista A acrescenta notas por cromatismo ascendente. Podemos constatar isso claramente nos compassos 2, 5, 18 e 21. Nesses compassos, existe a recorrência de uma passagem com as colcheias mi e sol (Ex. 5), então, o clarinetista A opta por acrescentar as notas fá e fá sustenido entre essas (Ex. 6), formando assim, um cromatismo ascendente.



Ex. 3 – Compasso 5 – original



Ex. 4 – Compasso 5 – execução clarinetista A

Outro ornamento frequentemente utilizado pelo clarinetista A são os mordentes superiores. Pudemos notar claramente que ele recorreu a este artifício nos compassos 2, 6, 7, 8, 12, 15, 16, 18, 22, 28, 38 e 39. Nas repetições também aparece nos compassos 31 e 46, mas deixa de aparecer nos compassos 7, 8, 12, 15. Com isso, percebemos que este ornamento é bastante livre, podendo ser utilizado conforme as habilidades e vontades interpretativas do instrumentista no momento da execução da música.

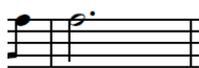


Ex. 5 – Compasso 6 – original



Ex. 6 – Compasso 6 – execução clarinetista A

A apogiatura superior como recurso interpretativo, aparece apenas uma vez na interpretação do clarinetista A, justamente no compasso 23 (Ex. 8). Ela é executada roubando uma fração do tempo anterior, como vemos nos exemplos abaixo:



Ex. 7 – Compasso 23 – original



Ex. 8 – Compasso 23 – execução clarinetista A

A bordadura também é utilizada como recurso interpretativo pelo clarinetista A no compasso 24 da repetição da seção A, conforme exemplos abaixo:



Ex. 9 – Compasso 24 – original



Ex. 10 – Compasso 24 – execução clarinetista A

Mais um ornamento que aparece na interpretação do clarinetista A é o trinado. Este recurso é evidenciado no primeiro tempo da repetição do compasso 40, que na partitura, é configurado com: semínima, pausa de semínima e semínima. Abaixo, a execução desse clarinetista:



Ex. 11 – Compasso 40 – execução clarinetista A

O *pitch bend* é utilizado pelo clarinetista A nos compassos 10 e 28, e, como já explicamos anteriormente, implica em um efeito que envolve sensíveis mudanças na afinação das notas.

As modificações rítmicas são encontradas no decorrer de toda essa interpretação, entretanto, a modificação mais evidente aparece nos compassos com grandes saltos melódicos, como é o caso dos compassos 13, 14 e 25. Nesses trechos ele transforma o que originalmente eram duas colcheias, em colcheia pontuada e semicolcheia. Esta modificação rítmica também acontece praticamente durante toda a primeira vez da seção B, que é construída basicamente, com essas mesmas características. Na repetição desta seção, o clarinetista A diminui de forma notável essa modificação rítmica, talvez buscando uma maior variedade de recursos interpretativos.



Ex. 12 – compassos 33 a 41 – original



Ex. 13 – Compassos 33 a 41 – execução clarinetista A

A métrica da melodia também é um ponto em que o clarinetista A insere várias modificações durante toda a música. São incontáveis os momentos em que ele flexibiliza a noção de pulso na melodia, tendo uma maior predileção pela antecipação, mas também usando minimamente o atraso. Nessa antecipação, o clarinetista A, muitas vezes acelera a melodia atingindo antecipadamente a primeira nota do compasso seguinte, e aguardando até que a harmonia chegue ao mesmo ponto, para então, dar continuidade á música. Vide Exemplos abaixo dos compassos 4 e 5:



Ex. 14 – Compasso 4 e 5 – original



Ex. 15 – Compassos 4 e 5 – execução clarinetista A

Clarinetista B

O Clarinetista B apresenta um andamento que varia entre 180 e 160 batimentos por minuto para cada tempo. Sendo, a seção A aparecendo com andamentos mais rápidos em relação à seção B. Variações de dinâmica não são exploradas, e a articulação contida na partitura original é bem respeitada. A ornamentação utilizada se limita basicamente ao emprego de mordentes superiores. Há também o uso de acréscimo de notas de forma cromática ascendente e alguns pequenos rubatos³.

As situações de acréscimo de notas por cromatismos ascendentes ocorrem nos compassos 15 e 37 nas duas vezes em que esses são tocados, e são executados da seguinte forma:



Ex. 16 – Compasso 15 – original



Ex. 17 – Compasso 15 – execução clarinetista B



Ex. 18 – Compasso 37 – execução clarinetista B

³ Significa *roubado* em italiano. É um ligeiro acelerar ou desacelerar do tempo de uma peça musical de acordo com a vontade do solista ou regente. Esse termo provém do fato de o músico “roubar” o tempo de uma ou mais notas e logo em seguida compensar este “roubo” nas notas subsequentes (nota do autor).



Ex. 19 – Compasso 37 – execução clarinetista B

A ornamentação com o emprego de mordentes superiores é encontrada no compasso 16 apenas na primeira vez em que este é tocado, e também nos compassos 38 e 39, nas duas vezes em que estes são tocados.



Ex. 20 – Compassos 38 e 39 – original



Ex. 21 – Compassos 38 e 39 – execução clarinetista B

O clarinetista B optou por praticamente não flexibilizar o pulso da melodia no decorrer de toda a valsa. As únicas modificações métricas ocorridas em sua interpretação são pequenos rubatos, que pudemos notar nos compassos 28 (nas duas vezes que esta seção é tocada), 13 na repetição final da seção A, e no compasso 15, na primeira vez que a seção A é tocada.

Segue abaixo a tabela de opções interpretativas coletadas em ambas as gravações do choro *Bigode na Farra*:

OPÇÕES INTERPRETATIVAS	Clarinetista A	Frequência de uso	Clarinetista B	Frequência de uso
<i>Andamento</i>	Semínima = +/- 144		Semínima = 180 - 160	
<i>Articulação</i>	Similar à indicada na partitura		Similar à indicada na partitura	
<i>Acréscimo de notas por motivos escalares</i>	Sim	Média – 4 x	Não	----
<i>Acréscimo de notas por cromatismo</i>	Sim	Média – 7 x	Sim	Baixa – 4 x
<i>Mordentes superiores</i>	Sim	Muito Alta – 18 x	Sim	Média – 5 x
<i>Apogiatura superior</i>	Sim	Muito baixa – 1 x	Não	----
<i>Bordadura</i>	Sim	Baixa – 2 x	Não	----
<i>Trinado</i>	Sim	Muito Baixa – 1 x	Não	----
<i>Pitch bend</i>	Sim	Média – 4 x	Não	----
<i>Modificação rítmica</i>	Sim	Alta – 8 compassos	Sim	Baixa – 2 compassos
<i>Flexibilização do pulso da melodia</i>	Sim	Muito Alta	Não	----
<i>Rubatos</i>	Não	----	Sim	Média – 4 x

Tabela 1 – Quadro de Opções interpretativas utilizadas na valsa Clarinete Vadiando

Observação: Na tabela acima leia “x” = repetições.

3. Conclusão

Com a realização desse trabalho, pudemos compreender um pouco mais sobre os aspectos que permeiam uma interpretação coesa com o gênero choro. Através dele, buscamos evidenciar recursos interpretativos utilizados por clarinetistas com larga vivência no mundo do choro, através da valsa *Clarinete Vadiando*, do compositor capixaba Antônio Paulo, músico de grande representatividade dentro do Estado do Espírito Santo. A utilização dos recursos aqui elencados, aliados a audições de boas gravações e outros estudos relacionados a esse gênero poderão possibilitar a músicos não frequentes nas rodas de choro, a elaboração de interpretações um pouco mais próximas à realidade desses ambientes.

Referências:

- ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano de. O Percurso Histórico da Improvisação no Ragtime e no Choro. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.71-81, Jan/Jul 2011.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.
- FABRIS, Bernardo Vescovi. *O choro Catita de K-Ximbinho na interpretação de Zé Bodega*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- GOMES, Wagno Macedo. *Chorando Baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFMG, 2007.
- PAULO FILHO, Dados do senhor Antônio Paulo. [mensagem pessoal]. [Vitória]. Correspondência via internet de Antônio Paulo Filho a Eduardo Gonçalves dos Santos. From: <tomusic@ig.com.br> to <educlarinetista@hotmail.com> Domingo 01 de Julho de 2012.
- SILVA, Osmar. *40 anos de Chorinho, ainda inéditos*. Jornal A Gazeta. Vitória/ES, 04 de jan. 1979, Caderno 2.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro S. A., s/d.
- ULHÔA, M. T. *Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular*. In: VII Congresso da IASPM-AL, Casa de las Américas – Havana, Cuba, Junho de 2006, *Actas...* Também disponível em: <[http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade(Havana2006).pdf)>

